

Mateusz Flont  
Uniwersytet Jagielloński

## (Anty)estetyka wizualna polskich zinów. Część II: „Obieg alternatywny” w latach 90.

Streszczenie: W artykule opisano rozwój (anty)estetyki wizualnej zinów – w tym fanzinów i artzinów – w latach 90. Choć ta forma pojawiła się już pod koniec lat 70. w PRL-u, to właśnie pierwsza dekada III RP była dla zinów najlepszym czasem. 11 kwietnia 1990 roku ustawowo zniesiono cenzurę, co dało setkom młodych ludzi dużą motywację do twórczego działania. Jednak mimo możliwości legalnej działalności wielu twórców swe pisma wydawało nielegalnie. O ile w latach 80. ziny tworzyli punkowcy, artyści, anarchiści, metalowcy i skinheadzi, to w kolejnej dekadzie (oprócz wyżej wymienionych) działać zaczęli również ekolodzy, wegetarianie, obrońcy praw zwierząt, a także neonaziści, neopoganie i kibice sportowi. W latach 80. do tworzenia zinów używano tzw. „metody kleju i nożyczek”: matryce pism robiono ręcznie, teksty pisano na maszynie do pisania oraz odręcznie, całość wraz ze zdjęciami i rysunkami naklejało na kartkę i to tworzyło matrycę, którą następnie powielano na kserografie. W latach 90. coraz powszechniejsze stało się korzystanie z komputerów, choć początkowo w roli maszyn do pisania, a dopiero później zaczęto używać ich do składu komputerowego. To w znacznym stopniu wpłynęło na formę wizualną zinów, gdyż elementy składowe (tytuły,

nagłówki, kolumny, ilustracje) przestały być już tak chaotycznie (przeważnie kolażowo) rozmieszczone – można by rzec, iż komputery „ugrzeczniły” ziny. Około 2000 roku ziny zaczęły zanikać, wielu twórców zalegalizowało działalność lub przeniosło się do internetu.

Słowa kluczowe: zin, fanzin, artzin, estetyka, antyestetyka, wizualność

Visual (anti)aesthetic of Polish zines. Part II: „Alternative circulation” in the 90s

Summary: The article describes the development of (anti)visual aesthetics of zines – including fanzines and artzines – in the 90s. Although this form appeared in the late 1970s in the Polish People’s Republic, it was the first decade of the Third Polish Republic that was the best time for the zine. On April 1990, censorship was abolished by law, giving hundreds of young people great motivation for creative action. Despite the opportunity for legal activity many authors preferred to stay illegitimate. While in 80s zines were created mainly by artists, anarchists, metal music fans, skinheads, in 90s many others joined them, for example: environmentalists, vegetarians, animal rights activists, neo-Nazis, neo-pagans and sports fans. In 80s they used so-called method of „glue and scissors”: stencils were made by hand, texts were written on a typewriter and handwritten, the whole with photos and drawings was attached to a sheet of paper and that was then duplicated on a photocopy. In 90s computer use became more common, initially as a typewriter, and later as a tool to create whole paper. This has greatly influenced the visual form of zin, since the components (titles, headings, columns, illustrations) ceased to be so chaotically (mostly collage) arranged – probably computers made the zines less disorderly. Around 2000 the zines began to disappear, many authors legalized the business or moved to the internet.

Keywords: zine, fanzine, artzine, aesthetic, anti-aesthetic, visuality

## Wstęp

Niniejszy tekst jest kontynuacją artykułu, w którym opisałem pojawienie się i rozwój (anty)estetyki wizualnej pism typu zin (od ang. *maga/zine*), w tym fanzinów (ang. *fanatic magazine*) i art-zinów (ang. *artistic magazine*) w latach 1978–1989 w PRL-u (Flont 2017b). (Anty)estetyka wizualna to „rezultat tworzenia prasy, która poprzez swoje elementy składowe (tytuły, nagłówki, kolumny, ilustracje) oraz sposób łamania kontestuje przyjęte normy wyglądu prasy” (Flont 2017b: 246). Wpływ na tę (anty)estetykę miały: sposób zaprojektowania matrycy zina (naklejone na kartkę – często z kolażowym tłem – teksty, zdjęcia i rysunki w dowolnym ułożeniu, tj. wertykalnie, horyzontalnie, na ukos itp.; korzystające również z techniki fotomontażu) oraz sposób ich powielania, czyli kopiowanie na kserografie (mało kto, ze względów prawnych i finansowych, mógł sobie pozwolić na druk offsetowy).

We wstępie do pierwszej części artykułu starałem się odpowiedzieć na pytanie: „Skąd się wzięły ziny?”. Zwróciłem uwagę na dorobek dwudziestowiecznej sztuki, stwierdzając, że w warstwie wizualnej zinów odnajdziemy inspiracje futuryzmem, dadaizmem, ekspresjonizmem, abstrakcjonizmem i konceptualizmem (zob. Kubalska-Sulkiewicz, Bielska-Łach, Monteuffel-Szarota 2003: 10, 117, 148, 197). Następnie zazaczyłem, że chociaż pierwsze ziny tworzyli fani science fiction (USA, lata 30.)<sup>1</sup>, to największy wpływ na ich wygląd miała rewolucja związana z subkulturą punk (USA i Wielka Brytania, połowa lat 70.) – wówczas to zaczęły powstawać pierwsze punkowe fanziny, które szybko pojawiły się w PRL-u (zob. Kasprzycki 2013). Dalej, na wybranych przykładach, opisałem chronologicznie rozwój pism subkultur punków, metalowców i skinheadów, a także grup anarchistycznych i artystycznych, poprzedzając to informacjami o możliwościach technicznych tworzenia prasy opozycyjnej oraz młodzieżowej (cenzurowanej). W artykule potwierdziłem hipotezę badawczą, iż ziny tworzone na zasadzie naśladownictwa – teraz traktuję ją już jako tezę. Poszukując źródeł motywacji do czerpania z zinowej (anty)estetyki, warto przytoczyć wyjaśnienie Krzysz-

<sup>1</sup> Na temat fanzinów science fiction w Polsce i na świecie, sposobów ich tworzenia oraz funkcjonowania wydawnictw i redakcji powstała książka pt. *Fanzin SF* (Nowakowski 2017).

tofa „Gala” Galińskiego, który w latach 1986–1989 współtworzył „A Cappellę”, czyli anarchistyczne pismo trójmiejskiego ruchu Wolność i Pokój:

„Forma przekazu sama jest przekazem” – w „A Cappelli” również graficznie chcieliśmy manifestować swobodę i pewien brak napięcia, jeśli chodzi o różnego rodzaju konwenanse. Stąd właśnie upodobanie do kolaży, chaotycznego składu, swobodny język. [...] Nie chcieliśmy dać się zamknąć w klatce pisemka „podglebnego”, tak więc z czasem zaczęły pojawiać się u nas teksty czy rysunki, które równie dobrze można by opublikować w punkowym zinie (Flont 2017d: 75–76).

W niniejszym artykule zrezygnowałem z chronologicznego opisu zjawiska, gdyż w latach 90. nie było tak przełomowych wydarzeń jak karnawał Solidarności, stan wojenny, Porozumienie Okrągłego Stołu i ostatecznie zmiana ustroju politycznego w Polsce. W III RP dla rozwoju zinów istotne były: 1) zniesienie cenzury – ustawa z 11 kwietnia 1990 roku (Kamińska 2014: 115); 2) otwarcie granic – możliwość uczestnictwa w zagranicznych koncertach, zakupu zinów, kaset, płyt winylowych i CD; 3) wolny rynek – wielu twórców zinów zaczęło prowadzić wydawnictwa muzyczne i literackie.

Wraz z likwidacją cenzury rację bytu stracił drugi obieg, w którym w latach 1976–1989 ukazywały się nielegalnie literatura oraz czasopisma opozycji politycznej. Z kolei w latach 1978–1989 w trzecim obiegu ukazywały się ziny<sup>2</sup>. „Prezentowano w utworach trzeciego obiegu idee anarchistyczne, punkowe, feministyczne itp., ale dystansowano się od «dorosłej» walki o władzę, której służył drugi obieg” (Kajtoch 2017: 540). Nie oznacza to jednak, że te terminy przestały obowiązywać – w świadomości wielu twórców niezależnych i czytelników nadal funkcjonują<sup>3</sup>. Obieg zinów w latach 90. określam terminem „obieg alternatywny”, jego drugi człon rozumiejąc jako „realizujący (lub proponujący) pewne odmienne hierarchie wartości, odmienne zachowania. Odmienne od tych, które «dominują» w danym społeczeństwie” (Siciński 1991: 11).

<sup>2</sup> Włącza się do niego również kasety magnetofonowe oraz graffiti (Pęczak 1992: 96–97).

<sup>3</sup> Mówimy wówczas o potocznym, a nie naukowym rozumieniu tych terminów.

Analiza (anty)estetyki wizualnej polskich zinów lat 90. przeprowadzona została metodą jakościową. Korzystałem m.in. z przeprowadzonych przeze mnie wywiadów oraz ze zbiorów liczących prawie cztery tysiące różnego rodzaju zinów z ostatnich 40 lat<sup>4</sup>, a także z literatury przedmiotu. Są to badania wstępne i wymagają dalszej weryfikacji.

## Zinowa (anty)estetyka w pierwszej dekadzie III RP

Ważną kwestią jest sprawa techniki druku i dostępu do niej. W latach 90. matryce wielu zinów były nadal ręcznie tworzone, choć do pisania tekstów używano coraz częściej komputerów, a dzięki temu zaczęto korzystać z różnych fontów, czego nie można było zrobić jeszcze kilka lat wcześniej, kiedy to łączono druk maszynowy z pismem ręcznym. Ważnym faktem jest to, że pomimo braku cenzury ziny w latach 90. ukazywały się legalnie (uzyskiwały numer ISSN) i nielegalnie – mimo że wedle prawa twórcy traktowani byli jako przestępcy gospodarczy (Dunin-Wąsowicz 1991: 8). Dlaczego tak się działo? Odpowiedź jest prosta – wpływ na to miały czynniki finansowe. Jak stwierdza Piotr „Pietia” Wierzbicki (w latach 1985–1993 wydawca fanzina „QQRYPQ”, a następnie do końca lat 90. szef wydawnictwa muzycznego QQRYPQ Records; później QQRYPQ Production):

Pod koniec lat 80. myśleliśmy o tym, że kiedy komuna upadnie, trzeba będzie się zarejestrować, robić to oficjalnie albo się nie rejestrować i robić to dalej na nielegalu. Nikt jednak nie miał pojęcia, w jaki sposób państwo będzie egzekwować nowe przepisy i jakie będą ewentualne restrykcje. Potem się okazało, że nie było problemów i większość fanzinów w latach 90. ukazywała się nielegalnie, a niektóre miały poważne nakłady i też się nic nie wydarzyło. Twórcy zinów nie legalizowali swojej działalności, ponieważ to się po prostu nie opłacało. Wyobraź sobie, że masz przykładowo siedemnaście lat, twój zin ma 100 egzemplarzy, a ty zakładałbyś firmę i płacił podatki (Flont 2016a: 8).

To właśnie fakt, iż ziny robili młodzi ludzie, którzy nie byli profesjonalnymi dziennikarzami, redaktorami czy grafikami, nie mieli

<sup>4</sup> Prowadzę wirtualną bibliotekę Zinelibrary (<http://www.zinelibrary.pl>).

pieniędzy na zatrudnienie takich specjalistów (nie mieli również takiej potrzeby, gdyż chcieli swe pismo zrobić samodzielnie lub w grupie przyjaciół), sprawiał, że sięgali po najprostszą, a jednocześnie zgodną z ideologią DIY (ang. *do it yourself* – ‘zrób to sam’), metodę „nożyczek i kleju” (Triggs 2006).

Początek lat 90. dał twórcom zinów wiele nowych możliwości: mogli legalnie nabyć papier, w dowolnej ilości kserować swoje pisma, a jeśli mieli taką ochotę i środki finansowe, mogli wydrukować zina w profesjonalnej drukarni. Dzięki tym możliwościom nakłady zinów znacznie się zwiększyły – z kilkudziesięciu do kilkuset (w nielicznych przypadkach nawet do kilku tysięcy) egzemplarzy.

Jak stwierdza Zdzisław „Dzidek” Jodko, który w latach 1986–1989 wydawał w Szczecinie fanzina „Garaż”, w latach 90. powielanie zinów „na ksero było bez sensu, ponieważ okazywało się znacznie droższe niż druk, tzn. za tysiąc egzemplarzy kserowanych zapłaciłoby się dwa razy więcej niż za tysiąc wydrukowanych” (Flont 2017c: 10). Jednak Jodko nie zmienił sposobu tworzenia matrycy pisma – mimo zarejestrowania działalności dalej składał zina ręcznie, a całość powielał w drukarni. Dopiero w 1997 roku zaczął używać do składu programu Corel i tak tworzył „Garaż” do 2012 roku.

Podobnie było z zinem anarchistycznym „Inny Świat”, ukazującym się od 1993 roku po dziś dzień w Mielcu. Matryce pierwszych numerów, podobnie jak „Garażu”, były tworzone ręcznie i drukowane. Redaktor „Innego Świata” Janusz „Krawat” Krawczyk od 1998 roku zamiast maszyny do pisania zaczął używać komputera i wspomina, że pomogło to w pracy nad „Innym Światem”:

[...] program pokazywał błędy, literówki itd. Jeszcze wtedy nie znałem żadnych programów do łamania, więc po prostu pisało się dużo łatwiej. Nie porywałem się od razu na samo składanie gazety na komputerze, choć już mogłem teksty układać w kolumnach, robić szersze bądź węższe roztawienie itp. Tytuły też już pisałem komputerowo (Flont 2017a: 20).

Od 1999 roku Krawczyk składał zina, podobnie jak Jodko, w programie Corel, choć początkowo potrzebował pomocy kolegi, który „miał już opanowany program Corel do grafiki komputerowej, wydawał

kasety i robił koszulki” (Flont 2017a: 20). Krawczyk zarejestrował działalność dopiero w 2006 roku.



Ilustracja 1. „Garaż” (1990, 2)  
Źródło: archiwum autora.



Ilustracja 2. „Garaż” (1997, 9)  
Źródło: archiwum autora.



Ilustracja 3. „Inny Świat” (1993, 1)  
Źródło: archiwum autora.



Ilustracja 4. „Inny Świat” (1999, 11)  
Źródło: archiwum autora.

Powyżej przedstawiłem strony „Garażu” i „Innego Świata” z dwóch etapów. Etap pierwszy (ilustracje 1 i 3) charakteryzował się tym,



że teksty były przygotowywane na maszynie do pisania, a następnie wraz ze zdjęciami i/lub rysunkami wklejane na kartkę, tworząc matrycę. W przypadku „Garażu” fragmenty tworzące matrycę zostały wklejone na tło, które u góry jest częściowo rozpiską trasy koncertowej, po bokach widać zaś ręcznie narysowane „szlaczki”, przypominające dziecięce rysunki. Tło matrycy „Innego Świata” jest z kolei stroną z gazety bądź kolażem prasowych wycinków, na które twórca zina wkleił teksty i rysunki. Zabieg stosowany przez obydwu pisma był typowym sposobem na urozmaicenie szaty graficznej zina, co z jednej strony sprawiało, że zin taki wyglądał charakterystycznie – właśnie (anty)estetycznie – z drugiej – jeśli matryca była powielana na niskiej jakości kserografii, strona zina była po prostu mało czytelna. Symptomatyczne są również fragmenty tekstu umiejscowione wertykalnie oraz pisane ręcznie.

Etap drugi (ilustracje 2 i 4) to skład komputerowy; w przypadku omawianych zinów korzystano z programu Corel. W „Garażu” i „Innym Świecie” teksty są wpisane we wcześniej przygotowane tło – przeważnie dostosowane do treści tekstu. Widać sporą różnicę między etapem pierwszym i drugim, gdyż w nowszych zinach czytelnik może dostrzec to, co znajduje się pod tekstem. Nagłówki tekstów, zdjęcia i rysunki widnieją w zaplanowanych, a nie przypadkowych miejscach. Na tym etapie brak już tekstów pisanych ręcznie.

W obiegu alternatywnym w latach 90. rozwijały się artziny, a jednym z najważniejszych pism tego typu była warszawska „Lampa i Iskra Boża”. Paweł Dunin-Wąsowicz, redaktor naczelny tego artzina, poznał zinowy obieg alternatywny dzięki redaktorowi „QQRYQ”. Na przełomie 1988 i 1989 roku stworzył „Iskrę Bożą”, w której ukazywały się przepisane na maszynie do pisania wiersze i opowiadania jego znajomych. W 1991 roku Dunin-Wąsowicz zmienił nazwę pisma na „Lampa i Iskra Boża”, zin zaś był składany komputerowo i powielany offsetowo. W 1993 roku powstało wydawnictwo literackie „Lampa i Iskra Boża”, a samo pismo zyskało ISBN (jak książki) i można je było nabyć w księgarniach, choć ukazywało się nieregularnie. W zinnie pojawiały się komiksy, czasem kolażowe ilustracje, lecz Dunin-Wąsowicz kładł nacisk na przejrzystość tekstu (Dunin-Wąsowicz, Varga 1998: 107–109). W 2004 roku artzin zmienił nazwę na „Lampa”. Redaktor zaczął korzystać wówczas z dotacji Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego i, choć treść pisma oraz ludzie w nim



publikujący byli często związani z muzyczną sceną alternatywną (niektórzy również z fanzinami i artzinami), „Lampy” nie nazywał już artzinem, tylko pismem alternatywnym (Flont 2013).

Od samego początku „Lampa i Iskra Boża” była przykładem artzina, w którym kładziono nacisk na to, aby jak najwięcej miejsca zajmowały teksty, a kwestia wizualna zeszła na dalszy plan. Zdarzały się strony będące kompozycją tekstów naklejonych na tło, z nagłówkiem posiadającym litery z różnych fontów (ilustracja 5 – w tym przypadku są to wiersze i teksty piosenek Krzysztofa Grabowskiego, wokalisty zespołów Pidżama Porno i Strachy na Lachy). W „Lampie i Iskrze Bożej” przeważały jednak „czyste” strony z wyeksponowanym tekstem i czasami grafiką (ilustracja 6).



Ilustracja 5. „Lampa i Iskra Boża”  
(1991, 2(6))  
Źródło: archiwum autora.

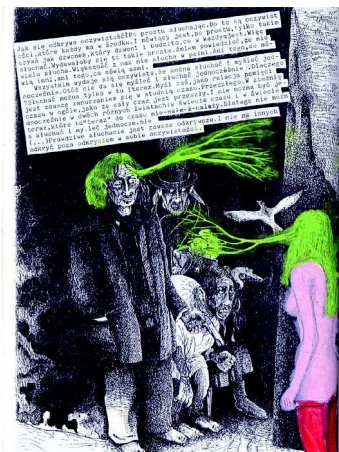


Ilustracja 6. „Lampa i Iskra Boża”  
(1993 6(10))  
Źródło: archiwum autora.

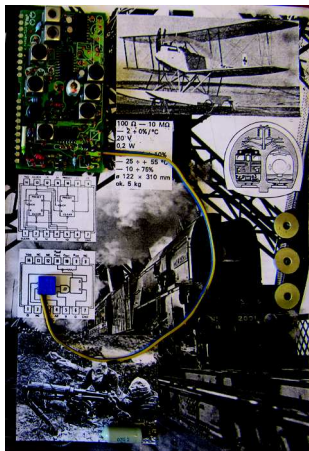
W tym samym czasie w obiegu alternatywnym ukazywały się artziny, które były tworzone w duchu dadaistycznym. W Poznaniu kolektyw Brygada Zecerska tworzył w latach 1991–2006 artzina „Szelest”. Matryca pisma była robiona ręcznie, kolumny tekstów – pocięte na kawałki – naklejano na gotowe rysunki, które kolorowano kredkami świecowymi (ilustracja 7). Co ciekawe, kolektyw redakcyjny nie podpisywał tekstów i grafik publikowanych w zinie, co było zgodne z jego maksymą: „Wszelkie prawa zastrzeżone są poronione.

Kopiowanie mile widziane”. Była to reakcja na masowość mediów i profesjonalizację niektórych zinów. „Szelest” miał nietypową metodę kolportażu, która niewątpliwie wpłynęła na jego odbiór, gdyż oprócz dystrybucji wśród znajomych zin był pozostawiany na przystankach tramwajowych, w szaletach miejskich itd. (Flont 2017e). Do stron „Szelesta” doklecano także różne przedmioty, np. w jednym z numerów (niestety większość jest nienumerowana i niedatowana) przyklejono fragment opakowania z chipsów Chio, a pod nim znajdował się napis: „Zaszeleść sobie”.

W niecodziennych dodatkach przodował szczeciński artzin „Oi’ezu” (1995–2009), który na kolażowe matryce doklejał zdjęcia, rysunki, a także różne przedmioty, np. szczoteczki do zębów, tuski po nabojach, czy, jak w przykładzie, kable i układy scalone (ilustracja 8). Jak wspomina Natalia Geissler, współtwórczyni „Oi’ezu”, takie numery były wydawane w kilkudziesięciu egzemplarzach i bardzo kosztowne dla samych twórców (Flont 2017f).



Ilustracja 7. „Szelest” (b.r., b.n.)  
Źródło: archiwum autora.



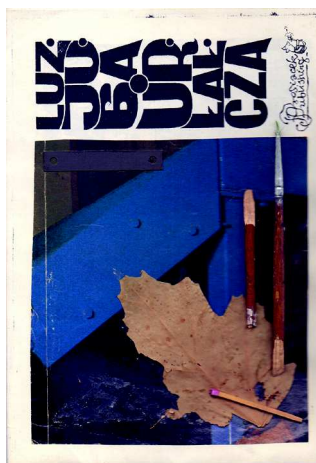
Ilustracja 8. „Oi’ezu” (2001, 12)  
Źródło: archiwum autora.

Podobne koncepcje realizował Krzysztof „Prosiak” Owedyk, który gościł na łamach wielu zinów, przede wszystkim dębickiego punkowego fanzina „Pasażer” (ukazującego się od 1990 roku do dziś). Do okładki wydawnictwa „Luzjuba Urłatcza”, które zawierało wywiady z twórcami alternatywnymi, Owedyk doklejał różne

przedmioty – egzemplarz z moich zbiorów zawiera liść, potłamaną pędzelek, zapałkę i blaszkę (ilustracja 10). Owedyk jest jednak najbardziej znany ze swojego zina komiksowego „Prosiacek”, którego osiem numerów ukazało się w latach 1990–2000. Bohaterowie „Prosiaków” byli przeważnie pokracznymi, zniekształconymi postaciami, a sam komiks był tworzony na wyklejanej matrycy (często z tłem) i kserowany (ilustracja 9). „W «Prosiacku» – wspomina Dariusz «ExPert» Eckert – było wszystko to, czym ruch punk i pochodne żył. Był bunt przeciw systemowi, hipokryzji społecznej, podziałom, wszechwładzy Kościoła, ekologia, tolerancja” (Eckert 2010: 1).



Ilustracja 9. „Prosiacek” (1991, 2)  
Źródło: archiwum autora.

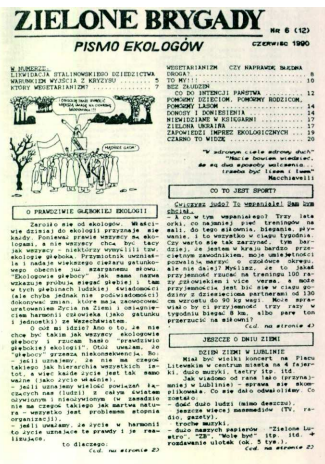


Ilustracja 10. „Luzjuba Urłącza” (1992, b.n.)  
Źródło: archiwum autora.

Również tematy związane z ekologią, obroną praw zwierząt i wegetarianizmem pojawiały się w zinach – przede wszystkim anarchistycznych i punkowych. Każdy z tych tematów doczekał się także swojego pisma. Najbardziej znanym pismem ekologów były „Zielone Brygady”, założone przez Naukowe Koło Chemików Uniwersytetu Jagiellońskiego i ukazujące się w latach 1989–2007. Mimo że pismo to nie posiadało zinowej (anty)estetyki, gdyż oprócz zdjęć i rysunków nie znajdziemy w nim innych graficznych dodatków (ilustracja 11), to było ono ważnym pismem dla polskiego środowiska alternatywnego. Początkowo teksty pisano

na maszynie do pisania, a w kolejnych latach wykorzystywano już skład komputerowy<sup>5</sup>.

Wyżej wymienione tematy pojawiały się również w bardziej subkulturowej formie. Takim przykładem jest zin „Mamkły Mampazury” wydawany przez Front Wyzwolenia Zwierząt (ang. *Animal Liberation Front*) i ukazujący się w latach 1992–1995 w Grudziądzu. Pismo posiadało skład komputerowy, który imitował ręcznie robione matryce. Kolumny tekstów były „naklejone na tło”, a do tego w podobny sposób umieszczono grafiki, np. zwierząt (ilustracja 12).



Ilustracja 11. „Zielone Brygady” (1990, 6)  
Źródło: archiwum autora.



Ilustracja 12. „Mamkły Mampazury”  
(1994, 2/3)  
Źródło: archiwum autora.

Lata 90. to czas, kiedy redaktorzy zinów metalowych zaczynają tworzyć pisma z jednej strony podobne do czasopism muzycznych, a z drugiej – korzystające z estetyki okładek kaset i płyt zespołów metalowych. Wydaje się to postępowaniem dość oczywistym, gdyż wspomniane nośniki są tym, z czym fani tej muzyki spotykają się najczęściej. Tytuły zinów były przeważnie zapisywane w stylu logotypu zespołów – są to wówczas „krzaczaste” litery lub dzięki używaniu komputerów np. pismo gotyckie (szwabacha). Rozszyfrowanie

<sup>5</sup> Teksty ze wszystkich numerów „Zielonych Brygad” są dostępne na stronie: [www.zb.eco.pl](http://www.zb.eco.pl).



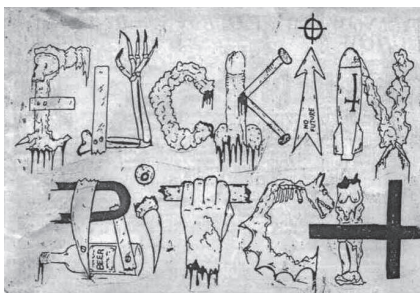
takiego nieczytelnego zapisu nazwy zespołu lub tytułu zina daje poczucie, iż posiada się wiedzę dla „wtajemniczonych”. Jak piszą redaktorzy „Teraz Rocka”:

Każdy muzyczny gatunek rządzi się swoimi prawami. Jakimi zasadami kieruje się black metal? Patrząc na niektóre logotypy, można stwierdzić, że jedną z nich jest stworzenie najmniej czytelnych wzorów w historii muzyki (Redakcja 2013).

Poniżej prezentuję „krzaczaste” logo fanzina „Bloody Necrolatry” z Wyszkowa (ilustracja 13) oraz logo „Fuckin’ Bitch” (ilustracja 14), na którym można dostrzec m.in. rękę kościotrupa, penisa przebitego gwoździami, butelkę od wódki itd. – ten fanzin reprezentuje nieortodoksyjne podejście do muzyki metalowej.



Ilustracja 13. „Bloody Necrolatry” (1994, 1)  
Źródło: archiwum autora.



Ilustracja 14. „Fuckin’ Bitch” (1996, 12)  
Źródło: archiwum autora.

Fanzin „Thrash'em All”, który powstał w Olsztynie w 1987 roku, w 1992 roku wyglądał już jak profesjonalne czasopismo muzyczne. Jego redaktor Mariusz Kmiotek zapewniał: „do końca roku mamy ambicję doprowadzić tego nieszczęsnego łobuziaka do miesięcznego

cyklu wydawniczego oraz w miarę możliwości zapełnić go najciekawszymi artykułami i największą gamą kolorów” (Kmiotek 1992: 3). Na stronach widniało przeważnie ciemne tło, tekst ułożony był w równo rozmieszczonych kolumnach, miał duże, wyraziste nagłówki (ilustracja 15). W tej formie „Thrash’em All” ukazywał się do 2008 roku.

Zupełnie inaczej wydawanym fanzinem metalowym był „Fuckin’ Bitch”, ukazujący się w latach 1991–2000. Jego redaktor Michał „Szkieletor” Krauze tak wspominał tworzenie zina:

[...] zin nie był w kolorze, zdjęcia musiały pasować do siebie odcieniem i wielkością [...]. Z gazet wycinałem pojedyncze literki i składałem je w wyraz czy zdanie, które stanowiło tytuł artykułu czy inny nagłówek nad wywiadem. Wszystko było składane ręcznie. Przy żadnym z numerów do składu nie używałem komputera. [...] Dla mnie każdy z numerów był wielką niewiadomą i tak jak mój czytelnik czekałem na niego, myśląc, jak tym razem będzie wyglądał (Stankiewicz 2005: 90).

Chociaż w fanzinie „Fuckin’ Bitch” przywiązywano uwagę do tego, aby teksty były czytelne, a zdjęcia dopasowane, to „Szkieletor” tworzył prowokacyjne kolaże o pewnym zabarwieniu politycznym. W pierwszym numerze na okładce widniał rysunek biednego chłopca idącego z tobołkiem i mówiącego do czytelnika: „To nic, ale mamy za to Solidarność, demokrację i prezydenta wybranego w wolnych demokratycznych wyborach!!!”, a w ostatnim numerze na okładce widnieje ukrzyżowana postać, wokół której znajdziemy m.in. „mówiących” Lecha Wałęsę („O take Polske walczyliśmy”) i Jana Pawła II („Jak za starych dobrych lat inkwizycji...”). Poza tym na łamach „Fuckin’ Bitch”, obok artykułów dotyczących zespołów muzycznych, czytelnik mógł natrafić na pornografię oraz symbole nazistowskie (ilustracja 16), będące jednak częścią kolażu, tłem dla treści pisma – prowokacją i żartem.

Porównując „Thrash’em All” do „Fuckin’ Bitch”, można stwierdzić, że ten pierwszy był profesjonalnym czasopismem muzycznym z zinoowymi korzeniami, a drugi niezależnym subkulturowym fanzinem<sup>6</sup>. Widać tu również opozycję: kolor–brak koloru.

<sup>6</sup> Jednak muszę przyznać, że gdy jako nastolatek zacząłem szukać informacji o zespołach metalowych, których nie mogłem odnaleźć w pismach



Ilustracja 15. „Thrash'em All” (1992, 4)  
Źródło: archiwum autora.



Ilustracja 16. „Fuckin' Bitch” (1996, 12)  
Źródło: archiwum autora.

Lata 90. to czas rozwoju pism szeroko pojętej skrajnej prawicy. Marcin Pielużek, badacz języka i komunikacji skrajnych ugrupowań politycznych, wyróżnia cztery grupy takich zinów:

Pierwsza to fanziny „faszystowskie”, odwołujące się zarówno do Mussoliniego, Hitlera, jak i polskich przedwojennych narodowych socjalistów. Druga grupa to pisma „narodowców”, wydawane przez organizacje typu Narodowe Odrodzenie Polski, Młodzież Wszechpolska etc. A trzecia to fanziny wydawane przez subkulturę skinheadów, które pod względem treści łączyły między tą pierwszą i drugą. [...] [Czwartą grupą są pisma – M.F.] środowiska neopogan, którzy często określają się jako nacjonaści (Flont 2015: 2, 7).

Szata graficzna tych zinów nie odznacza się tym, co w niniejszym tekście nazywam (anty)estetyką. Powód jest prosty – ziny te są pismami ideologiczno-politycznymi nastawionymi przede wszystkim na szerzenie poglądów redakcji, a nie na zabawę konwencjami i kontestowanie przyjętych norm. Badając język fanzinów faszystowskich,

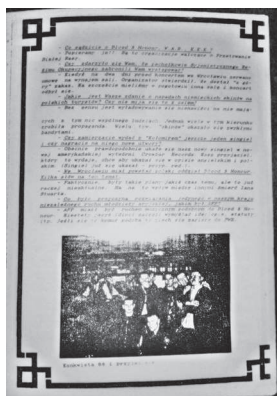
młodzieżowych typu „Bravo” czy „Popcorn”, to „Thrash'em All” był dla mnie esencją podziemia, niezależność i wszelkiej alternatywy – wspominam o tym w wywiadzie (zob. Krawczyk 2017).



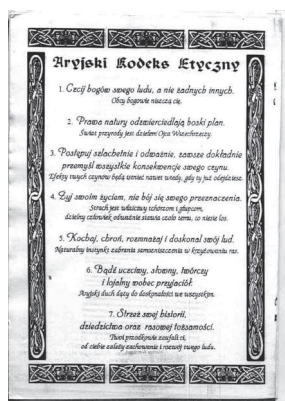
odkryto – na podstawie wyrazów synsemantycznych (niesamodzielnymi znaczeniowo) – że są one mniej perswazyjne, niż teksty punkowego zina czy internetowego portalu plotkarskiego (Flont, Kajtoch, Pielużek 2015: 133–136). Można więc rzec, że są to pisma dla ludzi już przekonanych do opisywanego w nich światopoglądu, a co za tym idzie – dbający o sposób jego prezentowania.

W zinach tych nie spotyka się tekstów pisanych ręcznie, przeważnie są pisane na maszynie bądź na komputerze – wtedy redaktorzy korzystają z niestandardowych czcionek, np. szwabachy, podobnie jak u metalowców. W zinie „White Storm” (nie podano miasta ukazywania się), przeznaczonym dla skinheadów o poglądach narodowosocjalistycznych, tekst pisany komputerowo rozmieszczono z zachowaniem dużych odstępów, przez co jego lektura jest znacznie łatwiejsza niż w większości zinów, a zdjęcie wyeksponowano. Na marginesach strony widnieją staranne ornamenty, a w jej rogach wpisano w zdobienie tzw. runę othala (lub odala) – symbol używany przez nazistów i odnoszący się do dziedzictwa, w tym wypadku aryjskiego (ilustracja 17).

W podobny sposób zrobiony był neopogański nacjonalistyczny zin „Menhir” z Wrocławia. Jego teksty również były pisane komputerowo, a kilka stron zostało przyozdobionych ornamentem, w tym na jednej z nich w górnej i dolnej części zdobienia widnieją małe ptaki – niestety z powodu złej jakości zarchiwizowanych materiałów trudno stwierdzić, jakie są to zwierzęta lub symbole (ilustracja 18).



Ilustracja 17. „White Storm” (1995, 1)  
Źródło: archiwum autora.

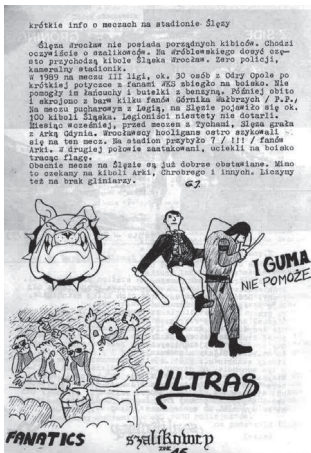


Ilustracja 18. „Menhir” (1997, 2)  
Źródło: archiwum autora.

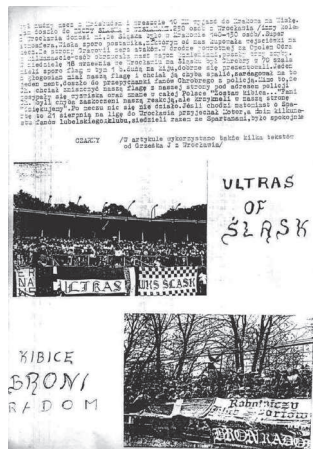
Podobnie do zinów skrajnej prawicy tworzone były fanzyny kibiców piłki nożnej. W 2001 roku Janusz „Jantych” Tychmański, członek subkultury kibiców, twierdził: „Zawartość fanzinów stanowią materiały nadsyłane przez korespondentów lub przedruki z oficjalnej prasy. [...] Wszystko to uzupełnione jest rysunkami, zdjęciami, kącikiem kolekcjonera, ogłoszeniami” (Tychmański 2001: 1). Piotr Danek, autor pracy licencjackiej o fanzinach kibiców, w 2003 roku tak pisał o tej prasie:

Teksty zinów są najczęściej pisane na komputerze za pomocą edytorów tekstów i powielane za pomocą kserokopiarki. Do lamusa odeszły ziny pisane na maszynie do pisania, jak „Szalikowcy Zine” czy „Ultras!”, wydawane w latach 90-tych. Obecnie coraz większa liczba wydawców stawia na atrakcyjność wizualną tytułu, zwiększając koszty, wydają ziny za pośrednictwem profesjonalnej drukarni (Danek 2003: 3).

Mimo że ziny kibicowskie nie miały kolażowych grafik i ich strony były przejrzyste jak w zinach skrajnej prawicy, to posiadały wspomniane przez Danka rysunki – wśród nich często pojawiały się: szczerzący zęby buldog w obrożi, kibice walczący z policją i/lub bawiący się na trybunach stadionu (ilustracja 19). Jeśli publikowano zdjęcia, to dbano również o to, aby i one były należycie wyeksponowane, gdyż znajdowali się na nich kibice lub tzw. zadyma (ilustracja 20).



Ilustracja 19. „Szalikowcy” (1994, 4)  
Źródło: archiwum autora.



Ilustracja 20. „Ultras!” (1994, 7)  
Źródło: archiwum autora.

## Zakończenie

W drugiej części artykułu o (anty)estetyce wizualnej polskich zinów opisałem rozwój tego rodzaju piśmiennictwa w latach 90. Twórcy zinów nadal czerpali inspiracje z pism swoich poprzedników, lecz czasy, w których przyszło im tworzyć, dały im nowe możliwości. Mieli niczym nieograniczony dostęp do kserografów oraz druku offsetowego, początkowo korzystali ze starych metod (maszyna do pisania, ręcznie robiona matryca), lecz z czasem zaczęli używać komputerów – najpierw jako łatwiejszych w obsłudze maszyn, później już jako narzędzi do całościowego składu pisma. Paweł Dunin-Wąsowicz po latach stwierdził, że z biegiem czasu „spontanizacja kolaży słów i tekstu zastąpiona została nudnym naśladownictwem «prawdziwego» druku” (Dunin-Wąsowicz 2010: 57).

\*\*\*

„Po 1989 roku nastąpiła eksplozja tegoż piśmiennictwa (do 1995 roku. powstało ok. 1800 tytułów)” (Kajtoch 2006: 55–56), lecz około roku 2000 ziny zaczęły zanikać. Co miało na to wpływ? Czy internet wyparł ziny? Zapytałem o to Zdzisława „Dzidka” Jodko, redaktora „Garażu”, a on stwierdził: „Raz, że zabił ziny, a dwa, że nie ma niczego w zamian” (Flont 2017c: 23). Nie znaczy to jednak, że środowisko zinowe nie próbowało dostosować się do nowych czasów. Pojawiły się *e-ziny* (wysyłane pocztą elektroniczną) oraz *web-ziny* (czyli po prostu strony internetowe) (Kajtoch 2006: 54, 231). Jednak z przeprowadzonych przeze mnie wywiadów (zob. bibliografia) nie wynika, aby te cyfrowe ziny cieszyły się popularnością – zastąpiły je blogi i media społecznościowe.

Ciekawą próbą reaktywacji dawnej metody tworzenia zinów był szczeciński „Pot Ulic”, który ukazał się w 2011 roku i poświęcony był lokalności. Krzysiek, jego autor, pomagał wcześniej edytować pisma anarchistyczne i miał do czynienia z zinami, które zainspirowały go do stworzenia takiego pisma. Autor „Potu Ulic” tak opisuje tworzenie zina:

Matryca była wyklejana, każda strona była sztywna, twarda i ciężka, bo składała się z kilku warstw papieru. Paradoksalnie wybrałem taką formę

z lenistwa. [...] Tak naprawdę jestem totalnym laikiem komputerowym i z programów graficznych ogarniam co najwyżej Painta, a z edytor-  
skich to może Worda... I do tego w jakimś podstawowym stopniu.  
Właściwie nie chciało mi się od początku uczyć obsługi potrzebnych  
programów edytorskich. Po prostu łatwiej było mi coś wydrukować,  
a później pobawić się nożyczkami i klejem (Flont 2016b: 2).

Zina rozprowadzono wśród znajomych ze Szczecina i innych miast.  
Kilka miesięcy później w formacie PDF został umieszczony w inter-  
necie. Krzysiek planował kolejny numer, ale do jego ukończenia nie  
doszło. Jak przyznaje: „Myślałem, że warto to sprawdzić, i okazało  
się, że obecnie działanie w stylu lat 90. nie ma sensu... Chyba że  
dla samego twórcy” (Flont 2016b: 3).

Jednak pisma typu zin dalej powstają – tworzone komputerowo  
i profesjonalnie drukowane. Od 1990 roku do dziś (33 nume-  
ry) ukazuje się punkowy fanzin „Pasażer” – jeden lub dwa numery  
w roku, około 200 stron (najobszerniejszy z polskich zinów), dostę-  
pny wysyłkowo oraz w salonach Empik. Warte uwagi są propagujący  
ideologię *straight edge* „Wygrać Nowe Życie” (pięć numerów od  
2015 roku) oraz punkowy „Chaos w Mojej Głowie” (ukazywał się  
w latach 1997–2001 i powrócił w roku 2010 roku; do 2018 roku  
ukazało się 15 numerów, a ich objętość dochodzi do 200 stron).

## Bibliografia

- Ciosmak, D. (2001). *Antologia zinów 1989–2001*. Kielce: Wydawnictwo Liberation.
- Chorążki, W. (1996). *Katalog polskiej prasy alternatywnej (trzecioobiegowej)*. Kraków. Praca nieopublikowana. Maszynopis w posiadaniu autora.
- Danek, P. (2003). *Świat kibiców sportowych na łamach zinów wydawa-  
nych przez szalikowców*. Nieopublikowana praca licencjacka. Maszynopis  
w posiadaniu autora.
- Dunin-Wąsowicz, P. (1991). Inny obieg. *Polityka*, 47, 8.
- Dunin-Wąsowicz, P. (2010). Jak zakwitły i zwiędły kwiaty technologii i demo-  
kracji – artziny w Polsce. W: P. Marecki (red.), *Kultura niezależna w Polsce  
1989–2009* (s. 47–60). Kraków: Wydawnictwo Ha!art.

- Dunin-Wąsowicz, P., Varga, K. (1998). *Parnas bis. Słownik literatury polskiej urodzonej po 1960 roku*. Warszawa: Lampka i Iskra Boża.
- Eckert, D. (2010). Zamiast wstępu. W: K. Owedyk, *Prosiacek 1990–2010* (s. 1). Warszawa: Kultura Gniewu.
- Fleischer, M. (1994). *Overground: die Literatur der polnischen alternativen Subkulturen der 80er und 90er Jahre*. München.
- Flont, M. (2013). *Rozmowa z Pawłem Dunin-Wąsowiczem*. Nagranie w archiwum autora.
- Flont, M. (2015). *Nacjo i anarcho w sieci*. Dostępne na: <http://bit.ly/2buK08M> (06.11.2017).
- Flont, M. (2016a). *DJ Bigos na czad giełdzie*. Dostępne na: <http://bit.ly/2kD-kaSy> (06.11.2017).
- Flont, M. (2016 b). *Lans na fejsie*. Zinelibrary. Dostępne na: <http://bit.ly/2l3gDOf> (06.11.2017).
- Flont, M. (2017a). Anarchizm to ideologia drogi. W: K. Pfeifer, K. Wermuz (red.), *Anarchizm. Nowe perspektywy?* (s. 13–48). Siemianowice Śląskie: Fundacja „Dzień dobry! Kolektyw kultury”.
- Flont, M. (2017b). (Anty)estetyka wizualna polskich zinów. Część 1: „Trzeci obieg” w latach 80. W: M. Grech, A. Siemes, M. Wszółek (red.), *Badanie i projektowanie komunikacji 6* (s. 245–264). Wrocław–Kraków: Libron.
- Flont, M. (2017c). *Czynny odpoczynek w „Garażu”*. Dostępne na: <http://bit.ly/2ogaHjoy> (06.11.2017).
- Flont, M. (2017d). Miłośnicy czarnego sztandaru. *Chaos w Mojej Głowie*, 16, 72–78.
- Flont, M. (2017e). *Notatki z rozmów z Maciejem „Metysem” Hojakiem*. Dokument elektroniczny w archiwum autora.
- Flont, M. (2017f). *Notatki z rozmów z Natalią Geissler*. Dokument elektroniczny w archiwum autora.
- Flont, M., Kajtoch, W., Pielużek, M. (2015). Perspektywy leksykalnej ilościowej analizy zawartości. W: A. Kiklewicz, I. Uchwanowa-Szmygowa (red.), *Dyskurs: aspekty lingwistyczne, semiotyczne i komunikacyjne* (s. 129–145). Olsztyn: Centrum Badań Europy Wschodniej Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego w Olsztynie.
- Kajtoch, W. (2006). Fanzin. W: W. Pisarek (red.), *Słownik terminologii medialnej* (s. 55–56). Kraków: Universitas.

- Kajtoch, W. (2017). Drugi obieg. W: A. Żbikowska-Migoń, M. Skalska-Zlat (red.), *Encyklopedia książki* (s. 539–540). Tom 1. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego.
- Kamińska, K. (2014). Koniec cenzury w PRL (1989–1990)., *Studia Medioznawcze*, 3 (58), 113–132.
- Kasprzycki, R. (2013). *Dekada buntu. Punk w Polsce i krajach sąsiednich w latach 1977–1989*. Kraków: Libron.
- Kmiołek, M. (1992). Kochane metale!, *Thrash'em All*, 2, 3.
- Krawczyk, J. (2017). Ziny to taki trochę papierowy Facebook. *Chaos w Mojej Głowie*, 15, 50–55.
- Kubalska-Sulkiewicz, K., Bielska-Łach, M., Monteuffel-Szarota, A. (red.) (2003). *Słownik terminologiczny sztuk pięknych* (s. 10, 117, 148, 197). Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Nowakowski, A. (2017). *Fanzin SF Artyści, wydawcy, fandom*. Poznań: Fundacja Instytut Kultury Popularnej.
- Pęczak, M. (1992). *Mały słownik subkultur młodzieżowych*. Warszawa: Semper.
- Planeta, P. (1996). Obraz i znak w prasie alternatywnej. W: W. Chorążki, *Polska prasa alternatywna (trzecioobiegowa)*. Kraków. Praca nieopublikowana. Maszynopis w posiadaniu autora.
- Redakcja (2013). Black metal i nieczytelne logotypy. *Teraz Rock*. Dostępne na: <http://www.terazrock.pl/aktualnosci/czytaj/Black-metal-i-nieczytelne-logotypy.html> (10.04.2017).
- Siciński, A. (1991). Alternatywność jako element współczesnej kultury. W: J. Wertenstein-Żuławski, M. Pęcza (red.), *Spontaniczna kultura młodzieżowa* (s. 9–12). Wrocław: Wiedza o Kulturze.
- Stankiewicz, M. (2005). „Fuckin’ Bitch” jako reprezentant polskich zinów metalowych. Kraków. Nieopublikowana praca licencjacka. Maszynopis w posiadaniu autora.
- Triggs, T. (2006). Scissors and Glue. Punk Fanzines and the Creation of a DIY Aesthetic. *Journal of Design History*, 19(1), 69–83.
- Tychmański, J., „Jantych” (2001). *Zin Zinów*. Cyt. za: P. Danek (2003). *Świat kibiców sportowych na łamach zinów wydawanych przez szalikowców*. Nieopublikowana praca licencjacka. Maszynopis w posiadaniu autora.